

古诗传统的现代转化

——余光中与李贺

徐 学^{*}

[摘要] 60年代初期,在台湾正是传统与现代剧烈碰撞之时。余光中以现代美学的视野,对唐代诗人李贺做了深入细致的分析,并将其研究心得与创作实践相结合,开拓了现代诗歌艺术的境界,为中国古诗传统的现代性转化提供了一个极佳范例。

[关键词] 余光中 李贺 古典 现代

余光中是一位成就卓著的台湾现代诗人。他的诗作以鲜明的民族风格和民族气派辉耀当代中国诗坛,这民族特色正是他几十年来孜孜不倦从中国古典诗歌中汲取营养的结果。自青年时代起,余光中就以诗人的敏感,批评家的机智去品味中国古典诗人的心灵和作品,在他几十年里大量的诗论和诗作中,我们可以看到从屈原到李白杜甫,从陶渊明、苏东坡到龚自珍,古中国诗歌天际大大小小的群星投射出的光芒。余光中对中国古诗的含英咀华推陈出新,堪称中国文坛吸纳古典,将传统经验作现代转化的最佳范例,值得研究者细加探究。

限于篇幅,本文不拟全面评介余光中对中国古诗的转化经验和成绩,只是将60年代余光中对中唐诗人李贺的评说、借鉴和改造这一侧面,稍加梳理,管中窥豹,略见一斑。

—

李贺,字长吉。中唐时期最杰出的中国诗人,早熟的天才,不幸的士子。虽然,少年就已名重一时,却终身名场不逞,27岁便于贫病中辞世。在他身后的一千多年里,知音寥寥。在古代,文人墨客把他视为异端,因为他行事作文有违儒家温柔敦厚讽时教化的文艺思想;近代以来,新批评家对他也提不起精神,或者因为他们根本无视古典一心仿效西洋;或者因为普罗意识和“白话美学”;或者因为无法进入李贺奇特诡异的美感世界。^①

李贺诗歌中的神奇想象和铿锵节奏,早就让青年余光中流连忘返。不过,系统而深入地研究李贺并将其艺术经验有机地融入自己的艺术创造中,是在60年代,研究上的标志性成果是《象牙塔到白玉楼》;创造上成功转化的典范是《月光光》及《鬼雨》等诗文。^②下面我们分别加以阐释。

《象牙塔到白玉楼》最初发表于1964年的《文星》杂志。此时,正是余光中的“文星时代”。《文星》杂志创办于1957年,起初并不引人注意。1961年11月,杂志登载了李敖的《老年人与棒子》等文章,引发了一场场的论争,《文星》才开始为海内外所瞩目。从此,《文星》杂志聚集了一批力图使思想、教育、艺术现代化的前驱人物,如哲学家殷海光、淡江英专校长居浩然、建筑

* 作者单位:厦门大学台湾研究中心

家汉宝德、音乐家许常惠、雕塑家杨英风,还有《五月画会》国国松等一批现代画家以及余光中等现代诗人。1963年底,李敖更接手《文星》编务。几年间,以《文星》杂志为主要舞台的现代主义文化运动隐然成形。

60年代初期,余光中在一篇纪念《文星》创刊七周年的文章中指出,文星是精神癌症的克星,文星应有的风格,是年轻和独立;独立,是有独特的见解、坚实的内容和超然的立场,而不是人云亦云或附和大众,也不是好勇斗狠或一味标新立异。年轻,是应该以发掘有思想、有抱负、有毅力的青年为己任,在思想、生活和艺术的迷雾中,为年轻的眼睛,指出一条前途。余光中郑重宣告:“知识青年正等待《文星》以全力支持第二个五四(指当时台湾初具规模的现代文艺运动——引者)。”^③

考察60年代初余光中的文学活动,可以看到,他是《文星》舞台上的要角:他负责《文星·诗页》的编辑工作;他这时期所作的大部分诗文都发表在《文星》杂志上;他此时所作的《左手的缪思》、《掌上雨》、《逍遥游》三本散文集、《莲的联想》和《五陵少年》两本诗集都由文星书店结集出版;在以《文星》为阵地的现代主义文化运动中,他不但在有关现代诗现代散文论战中独当一面,更把笔锋伸向绘画与音乐,为同一战线的先锋摇旗呐喊。^④

“文星时代”的余光中,处于“在古今与中西之间思前想后,左驰右突,寻求出路的紧要关头”,且正当壮年“无论血肉之躯或江湖之志,生命都臻于饱满”^⑤,才气焕发时做文化突围,《象牙塔到白玉楼》就是例证,全文万余言一气呵成,多年后,作者还记得写作此文的那种兴奋状态——“一连五六个春夜,每次写到全台北都睡着,而李贺自唐朝醒来。”^⑥

《象牙塔到白玉楼》洋洋洒洒,从李贺所处的时代背景,文学流派到他的生平经历、心理特征,无不条分缕析,最后把笔墨集中于李贺的艺术精神和艺术特色。在这篇论文里,余光中指出,李贺虽然算不上是一个大诗人,但在他精巧的艺术冷宫中,有不少值得现代诗人借鉴之处:

一,是他献身艺术的精神,“笔补造化天无工”的勇气。文章里说,李贺“将生命献给缪思,将雕虫小技视为雕龙大业……不但昼间骑驴猎诗,还要夜间焚膏捕句……在短促的生命之中,不断地和太阳赛马,和太阴赛马,和死亡赛马”;“就这样为写诗而憔悴,而发斑,而病倒”。

二,是他独特的美感经验。和中唐韩愈那个文学圈里的诗人一样,李贺也发展出一种感性重于知性的反传统的美感。这种美感里充满了儒家美学中视为荒诞不经的题材,非现实的幻觉,神鬼丑怪的世界……在李贺那些贯串幽冥的诗歌里,题材是虚幻的,描写却是写实的,许多色调浓烈的形象组合起来达成一种强烈的美感,它给读者的影响,不是心智的思考,也不是情感的发泄,而是感官的震撼。

余光中特别指出,在李贺许多真幻不分的诗歌中,表现出一种“以宇宙为背景的幻灭感”,它和中国古典诗中的吊古伤今,物是人非的历史兴亡感甚不相同。余光中说,“长吉患的是‘常怀千岁忧’的时间过敏症。他不但为今人担忧,为古人担忧,且为宇宙与神担忧”。

三,是他高超的以丑为美的创作技巧。这是《象牙塔到白玉楼》中最为着力分析的部分。

余光中指出,恐怖与憎恶是人性中的基本经验,介于感情和感觉之间。在日常生活经验里,被认为是“丑”,但通过艺术的组织和变形,现实之丑可以升华为艺术之美,李贺在这方面有杰出的表现。他以贯穿幽冥的想象力将现实经验的“丑”化为艺术经验的“美”,这种艺术方法遥遥呼应着后世的现代主义文艺。

余光中从三个方面具体地分析李贺“以丑为美”。首先,是李贺清朗爽利的笔触与构图。说他的诗“大半都能做到浓缩、坚实、明朗的程度”。其次,是意象的塑造上注重官能经验的交融。比如,“在‘石涧冻波声’一句中,液体的水凝结成固体的冰;这原是视觉与触觉的变化,可

是连带将听觉的‘波声’也给冻住了。用一个‘冻’字，代替了结冰与寂静的两态，真是浓缩极了”。再次，是字汇的提炼上注重暗示性。他说，李贺“在诗中，往往避免直呼物名，而自撰新词……例如称水为碧虚，天为圆苍……银河为‘玉烟清湿’，为‘银湾晓转’，为‘天江碎碎银沙路’。”

二

在余光中对李贺的分析和吸纳中，我们可以看到以下三个特点：

一，以现代的美学眼光审视古典文学。借助现代美学思潮为炼金术，点铁成金。

二，以东西方相通的艺术创作规律去发掘中国古典诗学，从中发现接通现代诗创作的新亮点。

三，将学者的开阔和诗人的敏感相结合，理论探讨和创作实践相结合。

《象牙塔到白玉楼》虽然只是对中国古典诗歌的个案研究，无意全面展示作者的现代美学思想，但字里行间却都表现出一个接受了现代美学洗礼的学人的开阔视野和深厚素养。

文章一开头：“公元八世纪的中叶，正当欧洲笼罩在黑暗时期之中，基督与穆罕默德争夺霸权，而西方的近代文学尚未破晓之际，在东方的大唐帝国，却展开了古典诗的全盛时期……到了杜甫，可以说已经登临绝顶，比之西方，相当于伊丽莎白的英国，路易十四的法国。”类似这样以他国文学现象为中国古诗之参照物的提法，在文章里处处可见，可以看出，作者的审视是站在世界文学的高度。

文章采用了现代美学的批评方法。在文章中，作者对传统的批评有这样的反省：“中国的古典文学批评，像其他深受儒家心智活动影响的学问一样，往往欠缺某种程度的逻辑思考和科学精神，笼统而游移的评语多于精确而深入的分析，令人读过之后，只抓住一把对仗工整声调铿锵的形容词。有时这种批评又趋向另一极端，变成刑警侦案式的考据，历史兴趣取代了美学兴趣，侧重了政治背景的影射，忽略了艺术表现的成败。……中国文学的批评，便是在这两个极端——悬空与落实之间徘徊”。

这种忽视美感分析昧于现代的趋向在五四之后仍然延续下来了。在《象牙塔到白玉楼》中更明确指出，自新文学以来，除了梁任公和钱默存，李贺始终未得到应有的关注。胡适的白话文学，普罗的左翼文学，大众的半票文学乃至现代主义的虚无，都从不同的方向阻碍了李贺的艺术的现代化，使之难于化为中国现代诗的丰厚滋养。

为了纠正这一偏向，余光中在文章里用了较大的篇幅深入分析李贺独特的美感和创作方法。例如，他写道：“长吉的这类作品，在音乐上，使我们想起标题的交响诗（symphonic poem），例如莫索尔斯的《荒山之夜》；在绘画上，使我们想起深浅有异的单色作品，例如艾尔·格雷科的《陀雷多幻景》。在诗一面，我们可以把它比拟柯立基的《古舟子咏》，比拟其中的鬼舟，鬼舟上的僵尸群，七色斑斓的魔海，和海上盘舞的彩蛇。”类似这样现代艺术培植出的美感分析在文章里俯拾俱是。

因为具备了开阔的现代艺术视野，余光中那时已经清醒地意识到，五四以来的作家对西方现代文艺的认识是极不充分的，对中国古典文学的重估也不准确。在与《象牙塔到白玉楼》同年撰写的另一篇批评文字中，余光中指出了五四以来许多文学家的批评盲点——“在艺术和音乐上他们似乎不知道印象主义是怎么一回事，不知道莫奈和德彪西以后发生了什么。……自由主义的作家们，似乎只知道浪漫主义，只知道雪莱和歌德。左倾的作家们，似乎只知道自然

主义和写实主义,只知道左拉、高尔基、易卜生。……左倾的作家们要用阶级斗争的批评眼光去看我国的伟大传统,其他的作家们也或多或少地盲目否定了传统中的某些精华。在改造社会的热忱之中,他们偏重了作品的社会意义,忽略了美感的价值”。^⑦因此,他不惧矫枉过正地高扬起现代文学的大旗。

当然,现代化不等于全盘西化。现代西方美学只是一种手段,而不是目的。

《象牙塔到白玉楼》写作三年前,正是台湾现代诗反传统的高潮期。余光中后来对此一时期的文艺氛围有这样的描述:“那时时局沉闷,社会滞塞,文化的形态趑趄不前,所谓传统,在若干旧派人士的株守之下,只求因袭,不事发扬,反而使年轻一代望而却步。年轻一代自然要求新的表现方式和较大的活动空间。传统的面目既不可亲,五四的新文学又无缘亲近,结果只剩下西化的一条‘生路’或是‘死路’了”。^⑧在这种氛围中,60年代最初的几年,余光中也一度迷失,把西方等同于现代。但是,余光中的“现代麻疹”出得快且无后遗症,比起许多同期的现代诗人,他较早地摆脱了虚无的现代病。这得力于他的西方文化的修养,留学美国爱荷华大学期间,他看到了西方文化的利弊,对西方现代艺术有了清醒而系统的认知;也得力于他自青年就培植出的中国古典文学修养。左右逢源、中西贯通,使余光中能够深入反省西化的意义和作用,认识到西化只是手段,不是目的;西化是现代化的充分条件,以西化为手段,可以西而化之;以西化为目的,就难免“恶性西化”。后来,余光中自称是“回头的浪子”。他形象而风趣地说——“守家的孝子也许勉可承先,但不足以言启后;出走的浪子承的是西方之先,怎么能够启东方之后;真能承先启后的,还是回头的浪子。浪子回头,并不是要躲回家来,而是要把出门闯荡的阅历,带回家来截长补短”。^⑨

为纠正前辈作家在中西之间的“左右不逢源”,1959年从爱荷华回台后,余光中一面大力介绍西方现代艺术,一面努力研究现代艺术与中国古典文化的相通之处,尤其是美学精神上的相通之处。比如,他在《从灵视主义出发》中,用中国道家的无状之状,无物之象的“道”去诠释抽象画所极力追求的内在世界,把中国传统的画黑留白,执有临无,守有限而游无限与抽象画中的现代灵视主义相互印证。^⑩《象牙塔到白玉楼》也是如此,在文章中,余光中以相当的篇幅论述了李贺与西方现代主义诗歌各流派(超现实主义、象征主义、意象派、唯美主义)的相通之处,把李诗与西方意象派诗歌、超现实主义诗歌和象征主义诗歌仔细对比,否定新文学批评家将李贺划入为唯美派的错判。

余光中对李诗的整体把握是建立在丰富准确的审美感受基础上的,从中我们感受到评论家有轻重、有比例,综观全局的视野,这不仅需要博览典籍,还需要将审美实践中培养起来的审美情趣上升为一种审美范式,并以此去撞击、去衡量一部艺术作品,阐释挖掘出其中蕴含的情理结构,将凝冻其中的艺术魅力释放出来。余光中论评依据的审美范式(包括感受力、思辨能力与批判能力)是一种历史意识与当代意识相互融汇,不断对话,往复应答的双向交流过程。这种历史意识与当代意识的融汇贯通,在余光中的批评中表现得天衣无缝,相得益彰。他是一个学者,读诗、译诗、教诗、论诗,对中西文化史相当熟悉,这可以说是他批评中历史感的源头活水;他又是一个诗人,台湾现代诗的波峰浪谷中的弄潮儿,尝尽创作甘苦,这必然在他批评中流露出鲜明的当代意识。

三

李贺,刺激了余光中表现怪诞神秘经验的创造欲。对于刻划怪诞意象,自爱荷华时期潜心探究西方现代主义绘画以来,余光中揣摩已久,经过对李贺,对贾岛、孟郊、韩愈等一些“惟奥惟

丑”诗歌的反刍，加上时代和个人悲剧感受，一些精魅，幽灵便趁着暗夜袭来，充斥着余光中这一时期的诗作中：

“……聊斋夜，联想，联想，联想/当一阵风无端地跃起/神经质的枫树咳一声干嗽/壮壮胆/而万一果然有一片阴影/落下，在翻开的书面，果然一只/石灰色的瘦削的臂/一张交白卷的脸，一个/无齿光的的笑”。（《四谷怪谭》）

“……恐月是巫女，星是刺客，恐一过九月/太阳的小帐就掷得很吝啬/把四壁都饰满了向日葵/也不一定能辟邪。夜在百叶窗后/狞窥你手中的侦探小说。”（《九月以后》）^⑪

“月是情人和鬼的魂魄，月色冰冰/燃一盏青焰的长明灯/中元夜，鬼也醒着，人也醒着/人在桥上怔怔地出神……”（《中元夜》）^⑫

1963年12月，余光中的幼子出生三天后不幸夭亡。诗人悲痛之余，写下散文《鬼雨》。《鬼雨》分成四个场景：一、家中接到医院的电话，告知婴儿病危的消息。二、作者忐忑不安，在课堂上教莎士比亚的挽歌。三、为婴儿下葬的现场。四、给远方友人的信，倾诉心声。作者忽略具体事件、细节的准确刻画，而以情感笼括全文，从中心意象——阴冷凄凉的鬼雨辐射开去，出入古今中外一切悲雾冷雨。《鬼雨》里写道：“中国的历史浸满了雨渍。似乎从石器时代到现在，同一个敏感的灵魂，在不同的躯体里忍受无尽的荒寂和震惊。”

这敏感灵魂的荒寂和震惊，有明显的“李贺印记”。这里随意摘抄两段：

“扫墓人去后，旋风吹散了纸马，马踏着云。秋坟的络丝娘唱李贺的诗，所有的耳朵都凄然竖起。百年老梟修炼成木魅，和山魃争食祭坟的残肴……空中回荡着诗人母亲的厉斥：是儿要呕出心乃已耳。”

“魑魅呼喊着魑魅回答着魑魅。月蚀夜，迷路的白狐倒毙，在青狸的尸旁。竹黄。池冷。芙蓉死。地下水腐蚀了太真的鼻和上唇。西陵下，风吹雨……，蔽天覆地，黑风黑雨从破穹破苍的裂隙中崩溃下来，八方四面，从罗盘上所有的方位向我们倒下，捣下，倒下。……女娲坐在彩石上绝望的呼号。”

上面的文字，有的直接嵌入李贺的诗句，如“竹黄池冷芙蓉死”。更多是李贺诗歌意境的化解，我们从中几乎立刻可以诵出李贺的诗境和名句——“女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。”（《李凭箜篌引》）“百年老梟成木魅，笑声碧火巢中起”。（《神弦曲》）“秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧。”（《秋来》）“白狐向月号西风”（《溪晚凉》）……

当然，作者并不满足仅仅从词句和诗境上去追踪前贤，他更努力要从生命境界和感悟方式上去追寻新的突破。这明显地表现在半年后《月光光》一诗的创作上。

“月光光，月是冰过的砒霜/月如砒，月如霜/落在谁的伤口上？/恐月症和恋月狂/迸发的季节，月光光//幽灵的太阳，太阳的幽灵/死星脸上回光的反映/恋月狂和恐月症/崇着猫，崇着海/崇着苍白的美妇人//太阴下，夜是死亡的边境/偷渡梦，偷渡云/现代远，古代近/恐月症和恋月狂/太阳的腰币，铸两面侧像//海在远方怀孕，今夜/黑猫在瓦上诵经/恋月狂和恐月症/苍白的美妇人/大眼睛的脸，贴在窗上……”

月，在中国文学里，总是沉浸在美丽的神话之中（嫦娥、吴刚、桂树……），总是伴随着动听的歌与乐（无数的咏月诗及“霓裳羽衣曲”“春江花月夜”等）；总是乡情、亲情，爱情的圆满的象征。这一切当然是余光中所熟知的。然而，他也想试着在这一切的背面寻求一种新的美。化学实验般地冷静逼视，花好月圆成了死星幽灵；千里共婵娟的含情脉脉成了恐月症和恋月狂的病态迸发之时。和《鬼雨》一样，《月光光》一诗也表现出作者从李贺那里汲取的攫取怪诞意象的能力。

奇异乃至怪诞的想象是李贺诗歌的特点,正如杜牧的评价“鲸吸鳌掷,牛鬼蛇神,不足为其虚幻荒诞也。”(《李长吉歌诗叙》)“堕红残萼暗参差”“鬼灯如漆点松花”,枯死的兰花芙蓉,衰老的鱼马兔鸦,残败的霓虹,朽腐的松竹……衰残和惊耸,幽冷和华美,艳丽和惨淡,构成了李贺诗歌世界的斑斓色彩。

李贺喜欢荒凉中追寻斑斓的色彩,在死寂中突显生命活力。虽然,他的诗歌画面充满了怪诞甚至恐怖,可是,她依然是艺术的创造。《鬼雨》、《月光光》等一系列作品也是如此。在《月光光》中,以砒霜形容月光,以幽灵和苍白的美妇人描写月亮,有死星的回光,死亡的边境,有恐月症和恋月狂……表现了孤独、疏离、荒诞,梦魇一般的气氛,外加冷嘲和恶心……我们可以说,它给予读者的不是陶醉,而是惊悚;不是温情,而是冷寂。

《月光光》的题材是虚幻的,画面却气氛怖人,想象力贯通了幽冥世界令人不可逼视。她给予读者的既非知性的,又非发泄的,而是一种感官的震撼。没有华美的文辞,叠加的典故,她以坚实的意象明白的旋律构筑怪异阴冷的艺术氛围,她诉诸人的本能,那么自然又那么神秘,那么可感可触,又是那么虚幻无尽。

余光中在《象牙塔到白玉楼》中指出:“恐怖和憎恶,是人性之中两个基本的强烈经验。它们介于感情和感觉之间,既是心灵的,又是官能的,在日常生活经验中被认为是丑。可是,通过艺术的组织和变形作用,现实的丑可以转化且升华为想像的美。因为在艺术中,我们挣脱了现实的利害关系,可以超越自我地感受恐怖和憎恶,免于患得患失的顾虑,又耽于纯粹的感官经验。”

从古希腊起,庄严的典雅之美,普遍散布,长此以往,不免有立正看齐的单调感觉,于是,人们就需要调整一下,丑怪虚无如同是一段稍息。大约自歌德《浮士德》始,西方的许多伟大的文学作品就以美丑并举的方法将人类感性的冲突、分化、背离鲜明地表现出来,这就如歌德在《浮士德》里所说“美与丑从来就不肯通融……又挽着手在芳草地上逍遥”。又像雨果说的,“把肉体赋予灵魂,把兽性赋予灵智”。余光中这时也深入地体悟到,古典美和现代丑总是倚肩而立的。丑就在美的近旁相伴着,畸形藏在优美的背后,黑暗渗入光明,粗俗与崇高轮流坐庄,野兽和天使一体两面。由于时代和个人的经历,余光中骨子里更多地烙下了儒家的入世和担当。在古代的诗人中,他最崇尚屈原和杜甫,他们心忧天下的胸襟,将个人痛苦混化于全民族苦难的生命境界和知其不可而为之的道德勇气,早已深植于余光中血脉之中。但是,余光中也向往李白的狂放不羁,喜好李贺的瑰丽多姿,欣赏苏轼的处变不惊,洒脱旷达,龚自珍的一往情深剑气箫心……旁搜博取,以现代眼光转化古典,使余光中诗境廓大,接通了古典与现代。

感性要真正丰满起来,就必须经历一场更强烈的批判,更狂暴的震荡,更极端的冲击。丑是一个新的出发点,从这里我们带着一种更新鲜,更敏锐的感觉向美上升。吸纳李贺之后的余光中,感性似乎灰暗了,丑陋了,实际上是更加丰富更加深入更加宽广,它从希腊型的一元唯美,走向现代型的多元复调。

余光中说,《象牙塔到白玉楼》等60年代初期的一些批评文字,“都不仅是为批评而批评,而是为了配合我当时的创作方向,在史观与学理上不断探讨,以厘清语言、文类、诗体各方面必须解决问题。……是要重认传统,进而把古典接通现代,印证古典不乏生机,现代也不缺活水。”他特别指出,“不成熟的看法,会认为‘古典’是和‘现代’截然相反的。事实上,有深厚‘古典’背景的‘现代’,和受过‘现代’洗礼的‘古典’一样,往往加倍地繁复而且富有弹性。”^⑬

但是,将古典和现代“接通”是一个过程,60年代初期,在《从一首唐诗说起》和《从古典诗到现代诗》这两篇论评中,作者都不忌重复地写上这么一段:“反叛传统不如利用传统。狭窄的现代诗人但见传统与现代之异,不见两者之同;但见两者之分,不见两者之合。对于传统,一位

真正的现代诗人应该知道如何入而复出,出而复入,以至自由出入。”^⑭可以看出,余光中认为,要深入传统,转化传统,就要经过一个几经反复的过程,一个螺旋形上升的过程,然后,才能抵达自由的境界。

《象牙塔和白玉楼》以及《鬼雨》、《月光光》一系列作品,就是余光中上述观点的最好例证。

注释:

① 参见陈治国编:《李贺研究资料》,北京师范大学出版社 1983 年出版。

② 余光中:《象牙塔到白玉楼》、《鬼雨》载《逍遥游》,文星书店 1965 年出版 第 87 页,173 页。《月光光》,载《五陵少年》,文星书店 1967 年出版 第 109 页。

③ 余光中:《迎七年之痒》载《逍遥游》,第 18 页。

④ 余光中:《莲的联想》,文星书店 1964 年出版。《左手的缪思》,文星书店 1963 年出版。《掌上雨》,文星书店 1964 年出版。《逍遥游》,文星书店 1965 年出版。《五陵少年》,文星书店 1967 年出版。

⑤ 余光中:《逍遥游·九歌新版序》

⑥ 余光中:《逍遥游·后记》

⑦ 余光中:《下五四的半旗》,载《逍遥游》第 15 页。

⑧ 余光中:《天狼星·后记》台北洪范 1976 年出版。

⑨ 余光中:《井然有序》,台北九歌 1996 年出版。

⑩ 余光中:《从灵视主义出发》,载《逍遥游》,第 140 页。

⑪ 余光中:《四谷怪谭》《九月以后》载《五陵少年》,第 19 页,21 页。

⑫ 余光中:《中元夜》载《莲的联想》,第 52 页。

⑬ 余光中:《逍遥游·九歌新版序》

⑭ 两篇论评见余光中《掌上雨》,台北时报文化出版 1980 年出版,第 87 页,191 页。

[责任编辑 朱 二]

(上接第 57 页)

⑤ 参阅拙作:《1937—1945 年台湾皇民化运动述论》,收入《台湾研究十年》,厦门大学出版社,1990 年版。

⑥ 新竹州势调查会又一产物,废止公学校汉文科。《台湾新民报》1931 年 4 月 25 日。

⑦⑨ 连横:《台湾语典》自序二,台湾史料文献丛刊第八种。

⑧ 连横:《雅言》二,同上。

⑩ ⑪⑫ 连横:《台湾语典》自序一、卷一、卷二。

⑬⑭ 连横:《雅言》三、一。

⑮ 黄石辉:《怎样不提倡乡土文学》,转引自林央敏《台语文学运动史论》,前卫出版社,台北,1996 年版,第 31 页。

⑯⑰ 叶石涛:《台湾文学史纲》,文学界杂志社,高雄,1991 年版,第 27 页。

⑱ 郭秋生:《建设台湾话文一提案(上)》,《台湾新民报》1931 年 8 月 29 日。

⑲ 台湾白话字许可问题,蔡氏上北访局长。《台湾新民报》1931 年 9 月 7 日。

⑳ 黄纯青:《与郭秋生先生论台湾话改造》,《台湾新民报》1931 年 11 月 1 日。

㉑ 林风岐:《我的改造乡土文学的提案》,《台湾新民报》1931 年 12 月 5 日。

㉒ 林央敏:《台语文学运动史论》,前卫出版社,台北,1996 年版,第 33~34 页。

㉓ 社说:《台湾文学的整理和开拓》,《台湾新民报》1931 年 8 月 1 日。

㉔ 郭秋生:《建设台湾话文一提案》(下),《台湾新民报》1931 年 9 月 7 日。

㉕ 郭秋生:《读黄纯青先生的台湾话改造论》(上),《台湾新民报》1931 年 11 月 7 日。

㉖ 叶荣钟:《台湾人物群像》,帕米尔书店,台北,1985 年,第 152 页。

[责任编辑:李祖基]